

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ – Алексей ШИПЕНКО

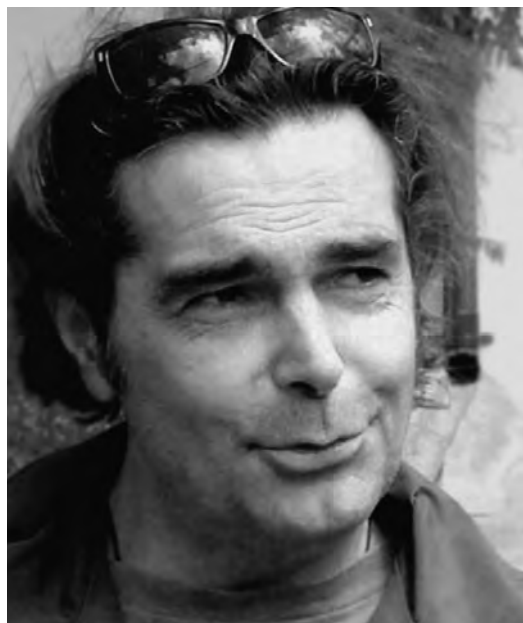
ПЕТЕРБУРГ–БЕРЛИН И ОБРАТНО

«Ты знаешь, какой-то частью существа я воспринимаю свою жизнь, как какое-то фантастическое кино, в которое попал, которое осуществляется, и я реально в нем живу. Я на самого себя смотрю и думаю: вот миф ходит. Встречаю Цоя, смотрю – еще один миф, два мифа встретились. Так, что они будут делать? Выпьют кофе, поговорят о чем-то, о ерунде о какой-то. А главное-то все равно происходит. Мы стоим, о ерунде говорим, а главные наши аспекты, они при этом молчаливом созерцании обмениваются какими-то делами, от которых зависит ход жизни во Вселенной. И не в одной, а во всех. Я как-то так это и воспринимаю. Ничего лучше за всю историю человечества я еще не видел. Никогда».

А. Шипенко. «Смерть Ван Халена»

...Представьте себе. Встретились театровед и драматург. Они едва помнили друг друга. Беседа получилась спонтанной, но серьезной. Их связывал слабенький *background*: робкое интервью театроведа с модным и самоуверенным драматургом, взорвавшим в 1980-е «нехорошими» пьесами театральное пространство, покоровившим самого Анатолия Васильева. Еще заумная рецензия критика на

А. Шипенко



постановку «Смерти Ван Халена» С. Спиваком в Молодежном театре. И впечатления молодости: «Ла фюнф ин дер люфт» Александра Галибина в Молодежном, «Натуральное хозяйство в Шамбале» Андрея Могучего в «Балтийском доме» и студийный спектакль М. Груздова «Верона» – тонкий, изысканный, атмосферный – на сцене уже не существующего ДК «Первой Пятилетки»...

Новая встреча состоялась в Петербурге, на международном форуме «Кино Экспо», куда приехал представлять свой фильм Алексей Шипенко. С тех пор прошло время, и фильм «Родина» добрался до наших экранов...

Марина Заболотная. Герой «Смерти Ван Халена» говорит, что воспринимает свою жизнь, как фантастическое кино. Но вот наступил век интернета. Кино и интернет – соперники?

Алексей Шипенко. Кино и интернет соперники только в системе капиталистических рыночных отношений, в которой мы все существуем. Кино как рынок, и интернет как рынок. На самом деле по интернету показывают кино и наоборот: это две визуальные виртуальные единицы, формой дополняющие друг друга. Они союзники, а не соперники. Точно так же, как кино и театр. Ни одна из возникших когда-либо форм не исчезает, они трансформируются, возникают новые миры, и так далее – в соответствии с первым законом термодинамики. Законом сохранения энергии.

– Ваша последняя работа в кино – фильм с символическим названием «Родина», сценарий вы писали втроем. Как распределяли между собой обязанности? Довольны работой?

– Втроем – это последовательность. Я присоединился на том этапе, когда сценарий уже был написан Андреем Мигачевым и режиссером фильма Петром Бусловым. Затем с режиссером мы еще раз прошли по нему. Сценарий изменился. Это обычная для кино практика.

– Скажите, другой язык и другая страна обитания меняют взгляды на жизнь, мировоззрение?

– Звучит, как если бы «взгляды на жизнь» имелись. «Мировоззрение» также неопределенное понятие, окрашенное обязанностью таковое иметь. Если понимать дословно, то это просто наблюдение за миром, за которым мы начинаем наблюдать уже до рождения. Наблюдение за миром в другой земле обитания другое. В другом языке, а точнее, в его отсутствии, оно – новое, опасное. В моем случае незнание другого языка заставило меня смотреть «сквозь» ЯЗЫК, видеть за ним невербальное общение. Мой «русский» опыт взаимодействия с языком подтвердился в другой стране – в нашем распоряжении нет почти никаких неокрашенных (и не нами!) слов, понятий, форм речи, мыслей, чувств, идей и проч. Каждый писатель знает эту растерянность: ты используешь некий инструмент, полагая, что контролируешь ситуацию, а на самом деле инструмент (язык) использует тебя.

– И как это было?

– Я стал избегать слов. Ситуации описывал при помощи ремарок и нескольких простых фраз бытового диалога. Иногда возникала потребность в коротком монологе, объясняющем (более или менее поэтически) в чем, собственно, дело. Количество страниц в пьесах заметно уменьшилось. Если в Москве надо было написать 70 и более страниц, чтобы передать суть, в Берлине пришлось ограничиваться десятью. Пьесы стали напоминать стихотворения или короткие рассказы. Так появились пьесы «Судзуки» и «Судзуки-2», которые поставил Томас Остермайер в «Баракке Немецкого Театра». Затем их ставили в Париже, Лондоне,



М. Заболотная

Барселоне, Нью-Йорке как современные немецкие пьесы. «Немецкая» тема была исчерпана в течение трех лет (были еще две радиопьесы – «Внутренний немецкий голос» и «Тайная мудрость»). Этого хватило. Россия и тема России была большой. Европа и тема Европы была значительно меньше.

В первый год после того, как я переехал в Германию, я поставил «Из жизни камикадзе» в берлинском «Фольксбюне», и это оказало на меня как на автора и режиссера практическое влияние. Это был первый сезон интендантства Франка Касторфа в этом театре. Касторф-режиссер радикально изменил немецкий и европейский театр постмодерна.

– Как вы вошли в чужое культурное пространство? Вас кто-то рекомендовал?

– Примерно с 1988 года крупное немецкое издательство «Фишер» приобретало мои пьесы, переводило их на немецкий и предлагало театрам. Происходило это главным образом благодаря активности Барбары Леман, переводчицы двух первых пьес. До того как завлит Касторфа – Матиас Лилиенталь – пригласил меня поставить в «Фольксбюне» мою новую пьесу, в этом театре уже шла «Ла-5 в воздухе». «Археология» была поставлена в «Шaubюне». Словом, мои пьесы знали Штайн, Грюбер, Касторф, Карп и др. К тому же мои пьесы на русском были поставлены в «Школе драматического искусства», и я сотрудничал

Портреты

с Анатолием Васильевым – режиссером с мировым именем. Он прямо заявлял, что «открыл» меня, и это – абсолютная правда: в 1984 году я оставил для него на служебном входе «Таганки» рукопись моей первой пьесы – «Наблюдатель», через две недели позвонил ему, и Васильев предложил немедленно встретиться. В результате автору не понадобились «рекомендации» – он автоматически вошел в «чужое культурное пространство», потому что так же автоматически вошел в свое. И потом – это были годы «перестройки», политический интерес к русским поощрял к интересу культурному. Занавес был поднят.

– С тех пор встречались с Васильевым? Что-то видели из его последних постановок?

– С Васильевым с тех пор не встречался. Лет 10–12 тому назад я звонил на проходную «Comédie-Française», когда был в Париже, а Васильев там работал, но он либо не получил моего послания, либо не захотел встретиться. Из его «последних» постановок видел только «Плач Иеремии».

– Сегодня в России вас не ставят. А за рубежом?

– За рубежом ставят спорадически. Как правило, режиссеры, с которыми я уже сотрудничал. В большинстве случаев режиссер – я сам, в конкретном театре, например, в Португалии.

– Ощущаете ли свою реализованность?

– Помру – реализуюсь.

– Говорят, актеры не имеют национальности. Кого в вас больше – драматурга или актера?

– Актер – это очень большой архетип. Актер играет всегда. Он не принимает жизнь всерьез. Актер может сыграть драматурга. Драматург может написать актера.

– Который играет драматурга...

– Который играет в интервью.

– Прожить и пережить жизнь – одно и то же?

– Нет. Но на каком-то участке движения может стать одним.

– А какое у вас гражданство?

– РФ.

– Как по-вашему, русскому театру не избежать участи западного контрактного?

– Ничего в этом не понимаю. Вопрос, скорее, должен быть поставлен так: останется ли капитализм? Всякая система бесчеловечна.

– Жива ли ностальгия по психологическому театру, и какую актерскую технику вы предпочитаете?

– Техника Станиславского работает. Он холодно придумывал физические действия и делал персонажа горячим. Он был из образованной семьи. Изучал человека и разделял – на варианты поведения, реакции, подавления реакции и прочее. Словом, он большой мастер. Шекспир. Ньютон. Подходит им в компанию. Про Михаила Чехова много не знаю, но те две вещи, что слышал, подтверждают, что он тоже большой мастер. Иногда достаточно одной фразы или интонации фразы, чтобы ясно понять: этот знает, как уходить отсюда, шутя. Американское кино выросло из Михаила Чехова, а эта МАТРИЦА – американское кино – привела человечество с его восприятием реальности в полное душевное расстройство.

– В свое время вы оказались на гребне новой волны современной драматургии. Знаете ли вы, что происходит в ней сейчас?

– Знаю больше современную немецкую. Но я не интересуюсь пьесами как таковыми. Написанный ТЕКСТ может стать частью твоего ВРЕМЕНИ, но то же самое может сделать звук проходящего над головой поезда.

– То есть вы не интересуетесь театром? Ведь о драматургии можно судить по спектаклям.

– Театром интересуюсь, но трудно судить о драматургии по спектаклям. Те спектакли, которые мне нравятся, как правило, имеют не так много общего с драматургией в традиционном смысле слова. Это, как правило, визуальные спектакли, близкие к «движущимся картинкам», наполненные «пластическим смыслом», если возможно так выразиться. «Выразиться» – достаточно точное определение. Эти спектакли пытаются высказать правду, и поэтому они – выразительные.

– Изменилась ли сегодня функция театра, и почему вы пошли в кино?

– Я пошел в кино, потому что в него всегда ходил. Пропуская уроки, на утренние сеансы.

Функция театра заключена в том, что прямое воздействие на зрителя происходит в реальном времени и пространстве. Хороший спектакль и хороший фильм объединяет одно – хорошесть – и тогда нет ни формы, ни функции. Правда. Красота. Жизнь.

– *Есть ли в вас комплекс Тригорина, который «должен» все время что-то писать?*

– Нет.

– *Что вас страшит в жизни?*

– Жизнь.

– *Ваши отношения с религией?*

– Вообще, если честно, у меня давно уже ни с кем никаких особенных отношений нет. Религиям благодарен. Они очень помогли. Помощь окончена, опыт завершен и продолжается дальше.

– *Кто ваш герой сегодня?*

– Всегда один и тот же.

– *Ван Хален, Наблюдатель и др.?*

– Герой не меняется. Меняются его подвиги.

– *Вы перечитываете свои пьесы? Если да, узнаете в них время или сегодня прошлое воспринимается иначе?*

– Несколько лет назад несколько пьес перечитал. В тех пьесах герой или герои, в принципе, ничего не делали. Они исходили из того, что делать значит усугублять уже сделанное. Окидывая внутренним взором сделанное, герои удоставлялись, что сделано уже много, поэтому следует остановиться, потому что сделанное неприятно, тяжело, и всем от этого сделанного становится только гаже.

– *Помните какие-то сильные потрясения детства, перевернувшие ваш мир?*

– «Перевернувшие» – не совсем подходящее слово. «Потрясения» тоже. Это всегда было наблюдение, способ познания того измерения, где вдруг оказался. Что это за пространство? Кто здесь живет? Что со всем этим делать? Иногда очень красивый мир. Это помню. Знание, что тело умирает, тоже многое прояснило.

– *Наблюдение за наблюдающим за наблюдателями, т.е. хладнокровное состояние постороннего?*

– Это не хладнокровное состояние. Это дикая боль.

– *Кто, кроме вас самого, формировал ваш образ мыслей?*

– Семья, социум, школа и проч. Они формируют, как вы верно указываете, именно «образ мыслей», то есть некую матрицу, набитую понятиями, не нами найденными, не нами проверенными, принятыми и запущенными в использование. Никому это не приносит ни счастья, ни понимания, ни любви. «Образ» как интуитивное знание может остаться, но от «мыслей» следует отказаться. Они не наши.

– *В некоторых ваших пьесах («Натуральное хозяйство в Шамбале») ощущается влияние даосизма. Когда-то, не вчера, моя знакомая с умилением описывала жизнь вашей семьи в Германии как жизнь истинных христиан. Теперь вы с религией не общаетесь». Но во что-то вы верите? Хотя бы, что дваждыдвачетыре?*

– «Верить» значит не «знать», а именно верить. По спокойном и честном рассмотрении мы должны признать, что «образ мыслей» большинства людей сложен из огромного количества «вер» и в действительности состоит из знания, принятого на веру. $2 \times 2 = 4$ – это математическая условность, то есть снова «вера». В физике, например, $2 \times 2 = 4$ – это приближение к четырём, 3 и т.д.

– *В вере и знании противоречия видят не все.*

– Марина, я также не нахожу противоречия. Вера переходит в знание и наоборот. Это вопрос движения.

– *Дваждыдвачетыре – вера Дон Жуана. Вспомнила вдруг пушкинскому «Дон Гуану». В конце Командор берет под ручку Дон Гуана и дружески, что-то говоря ему, уводит за кулисы.*

– То, что Командор по-дружески уводит со сцены Дон Гуана, осталось, а спектакль ушел.

– *Выходит, что вы – человек без мировоззрения, вне социума – занимаетесь кино. К кому вы обращаетесь через кино?*

– Почему надо обязательно к кому-то обращаться? Это что, обязательное условие в кино, театре или еще где-нибудь? Кино – это «мувинг пикчерз» (движущиеся картинки). То, что движущиеся картинки являются также товаром,

производством, рынком, не может изменить самой природы явления. Это просто движущиеся картинка.

– *А неподвижные картинка вас не вдохновляют? Рембрандт, Малевич...*

– Очень. Но и они «двигаются». У Рембрандта движется свет.

– *Какая профессия вас кормит в Германии?*

– Быть тем, кто ты есть. (В большинстве случаев за это не платят.)

– *Вы музыкой занимаетесь или это тоже проехали?*

– Музыкой заниматься не прекращал. Один мой хороший друг – замечательный гитарист Дима Пронин, – когда я попросил его трек для фильма и предупредил, что вряд ли смогу заплатить, ответил: «Наставник, я денег за музыку не беру».

– *Как поживает ваш театр в Португалии, о котором вы рассказывали на радио Марине Тимашевой?*

– Театр живет. Постоянно с ним сотрудничаю. Замечательные люди. Замечательный театр.

– *Иногда человек подменяет время странством, чтобы вернуться в молодость.*



Или запах вдруг искажает реальность. И время исчезает.

– То, что вы описали, есть «воспоминание счастья». Это состояние и есть искусство. Вспомнить себя настоящего. Но это не ностальгия, это совсем другое, хотя в переводе на русский – «возвращение домой».

– *Узок круг ваших поклонников в России, ваши пьесы вне поля зрения нашего театра. Здесь вы как бы чужой среди своих. Есть этому объяснение? Судя по вашему CV, «там» вы популярны.*

– Объяснение простое – я больше не пишу пьес про Россию, потому что в ней давно не живу, мне совершенно неизвестен современный русский «контекст» и «предмет разговора». Так как никто из российских театральных деятелей с тех пор, как я уехал, не предлагал мне написать для них пьесу, я этим и не занимался.

Алексей Шипенко. Досье

Родился в 1961 году в Севастополе. В 1983 году окончил Школу-студию МХАТ. Был актером Таллинского русского драматического театра. Один из основателей московской рок-группы «Театр». «Первый скандальный драматург эпохи перестройки» и лидер «новой волны» в драматургии конца 80-х годов XX века. С начала 1990-х живет в Берлине, завоевал там репутацию «самого инсценируемого драматурга». Автор более сорока пьес (среди которых «Наблюдатель», «Смерть Ван Халена», «Сад осьминогов»; «Игра в шахматы», «Археология», «Натуральное хозяйство в Шамбале», «Комикадзе», «Судзуки-1», «Судзуки-2», «Трупой жив», «Волшебная лампа Бен Ладена»), двух романов и множества инсценировок. Его драматургические тексты оказались в центре театральных экспериментов Сергея Данченко, Бориса Юханова, Анатолия Васильева, Романа Виктюка, Валерия Бильченко, Андрея Жолдака, Юрия Любимова, Анны Лангхофф и Андреаса-Кристофера Шмидта.

Р. Магритт.
«Препятствие пустоты». 1965